August Gaul

Emil Waldmann,
August Gaul



AUGUST GAUL

VON

EMIL WALDMANN

Verlegt
bei Paul Cassirer
in Berlin


EXLIBRIS
FELIX·PINKUS

August Saul



August Gaul
Nach einer Zeichnung von Max Liebermann

Emil Waldmann

August Gaul

Mit 7 Abbildungen im Text, 40 Tafeln und einem Bildnis Gauls nach einer Zeichnung von Max Liebermann

Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin
1 9 1 9

Druck von Otto v. Holten, Berlin



August Gaul hat noch nie ein Pferd modelliert. Trotzdem es doch Künstler sind, die uns darüber belehrten, daß nächst dem menschlichen Körper der höchstentwickelte Organismus der des Pferdes ist — August Gaul, der große Tierbildner unserer Zeit, fühlt sich von ihm nicht angezogen.

Es gibt keinen Zufall in der inneren Geschichte der Kunst; kaum in der äußeren. Man mag es immerhin als einen glücklichen Zufall ansehen, daß Gaul als junger Mann, als Kunstgewerbeschüler in Berlin, einmal bei einer Schülerverlosung eine Dauerkarte für den Besuch des Zoologischen Gartens gewann und vom nächsten Tage ab zu seinen hartnäckigsten Stammgästen gehörte, von morgens 6—9 Uhr vor Gittern und Käfigen zeichnend; man mag also in diesem Falle einen äußeren Anlaß zur Erklärung für eine notwendige innere Ten-

denz nehmen und den blinden Wurf des Glücksspiels preisen, der Gaul zu Tieren führte: Das mit dem Pferd aber ist gewiß kein Zufall. Es ist nicht so, daß Gaul an Pferden vorübersähe oder daß er dächte, das Pferd sei durch die „Amazone" vor der Nationalgalerie oder dem „Rosselenker" in Bremen erledigt und habe nun für längere Zeit nichts mehr zu sagen. Sondern der Verzicht stammt aus viel tiefer liegenden, viel ursprünglicheren und zugleich doch auch wieder viel kunstweisheitlicheren Sphären. Das Pferd stellt für Gaul keine reine Art mehr dar. Selbstverständlich nicht im zoologischen Sinne, sondern ausschließlich im künstlerischen Sinne keine „reine Art." Das Pferd erscheint ihm ebenso wie der Hund, der Gefährte des Menschen, wohl nicht tierisch oder, mit ganz bestimmter Wortfärbung ausgedrückt: wohl nicht animalisch genug. Anders läßt sich diese auffallende Erscheinung nicht gut erklären.

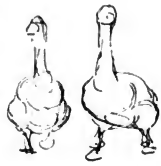
Denn August Gauls Kunst lebt nun einmal im Element des Natürlichen. Sie ist so reich an Erfahrung und so fein an Beobachtung und im gleichen Augenblick so einfach in der Empfindung, daß sie die Formen, die sie hinstellt, so hinstellt, als sei vor ihm, vor August Gaul, noch nie jemand auf den Einfall gekommen, ein Tier zu modellieren; als existierte keine ägyptische Katzenbronze und kein griechisch-archaischer Stier, kein persischer Löwe und kein Tiger von Barye. Wenn Gaul ein Tier studiert, wenn er es zeichnet, Dutzende von Malen immer und immer wieder, bis er es auswendig weiß, bewahrt er sich in dieser harten, tagelangen Arbeit soviel Unschuld, daß er imstande ist, dieses Tier als die frische, eben geglückte Leistung des fünften Schöpfungstages anzusehen. Ein wenig erstaunt über das Tierische, das so ganz anders aussieht als das Menschliche. Aber auch, als Ama-

teur-Schöpfer, ein wenig verständnisinnig, der da denkt: „Du Bär, wenn du da an der Schulter nicht diesen dicken Knuppen hättest, dann wärest du gar nicht lebensfähig!" — Gaul sieht von außen in die Scharniere und Gelenke eines Tierorganismus hinein, er fühlt mit sicherem Blick die für ihre Lebendigkeit und Lebensfähigkeit entscheidenden Punkte und hängt nun das Gerüst von Knochen und Fleisch, von Haut und Haar und Federn an diesen Punkten auf. So kommt es, daß seine Tiere so naiv wirken, so als seien sie nie durch Menschen und zoologische Gärten und schlechte Bildhauer verdorben worden. Seine Tiere stammen alle aus einem glücklicheren Zeitalter, sie sind der Schöpfungsgeschichte näher als die Exemplare, die wir Nichtkünstler wahrnehmen. Man könnte sie für die Ahnen vieler Geschlechter halten und ihnen, wenn sie nicht so „häßlich" wären, eine gewisse Idealität zubilligen. Vor manchem seiner Tiere möchte man beinahe sagen: „Also so hätte es eigentlich werden sollen, wenn der Darwinismus nicht in der Welt wäre!"

Das Einfachste ist in der Kunst immer das Schwerste. Um so zu sehen, wie Gaul die Tiere, das heißt: seine Welt anschaut, mußte man nicht nur soviel wissen wie er und, im Augenblick des künstlerischen Schöpfungsaktes, nicht nur ebensoviel vergessen können wie er, sondern um die Formen so aufzufassen, wie sie von der Natur eigentlich gemeint sind, mußte man ein Gefühl von Distanz zur Welt haben, wie es damals, zu seiner Lehrzeit, nicht so billig und bequem in der Theorie zu lernen war wie heute. Damals, um 1890, glaubte man an den Naturalismus, und der hatte es mit dem nicht einmal immer nur ästhetisch gemeinten Begriff der „Nachahmung" zu tun. Woher mochte nun August Gaul dieses Gefühl für Distanz haben, dieses Gefühl dafür, daß alle

Beobachtung, alle Erfahrung, alle und jede Studie, auch wenn man sie addiert, als Summe noch immer nicht Kunst ergibt? Woher bei ihm, diesem leidenschaftlichen Liebhaber der Tiere, die Verpflichtung, wenn er arbeitet, nur aus dem Kopf zu arbeiten und sogar seine Studien nicht dauernd zu Rate zu ziehen, sondern nur gelegentlich einmal, schnell und verstohlen, zur Auffrischung seines Formgedächtnisses? Denn so ist es doch bei ihm: Sieht man eins seiner Tiere, seinen Fischotter, so findet man ihn einem lebendigen Fischotter, den man zufällig kennt, lächerlich ähnlich. Wie er dasitzt auf seinem plumpen Hinterteil und nicht weiß, wohin mit den Pfoten, und wie er stolz seinen Fang in die Luft hält. Aber geht man dann an das Stück Wasser im Zoologischen Garten, wo er haust, und nimmt die Bronze mit, so sieht man, wie alles „falsch" ist; wie ihm die elegante Kurve des Umrisses so melodisch nicht eignet, wie die Übergänge der Flächen und Massen am lebenden Tier doch viel stockender vor sich gehen, und wie Gaul von dem stofflich Charakteristischen der Haut jene Merkmale, die wir Laien zunächst auffassen würden, einfach ignoriert und sich mit der vagen Illusion von etwas Glitschigem als Oberfläche stolz und schlechthin begnügt.

Das Entscheidende hierbei ist natürich Talent. Gaul ist bei aller Solidität seines In-die-Welt-Sehens ein Phantast, und dieses starke Teil Phantasie, ausgesprochene Impressionisten-Phantasie übrigens, verlangt von ihm, immer über den Einzelfall hinauszusehen und die Erscheinung im stillen immer gleich umzuwerten, sie in eine geistig hellere, von ziemlich abstrakter Form bevölkerte Sphäre zu rücken. Als Akademieschüler bei Paul Meyerheim schon modellierte er den „jungen Löwen" und bewies mit ihm, daß es nicht auf seiner Linie lag, Tierporträts zu machen und den weitgetriebenen



Individualismus Meyerheimscher Tierdarstellung in die Plastik zu übersetzen, sondern, daß er darauf ausging, allgemeine Dinge zu geben, seine Beobachtungen zu einem Erinnerungsbilde zu verdichten, um damit das Typische der Gattung hinzustellen. Dergleichen tut keiner aus Überlegung oder aus Opposition gegen den Lehrer. Dergleichen geht bei Fünfundzwanzigjährigen meist halb unbewußt vor sich, als Äußerung des angeborenen Talents.

Aber daß dieses Talent nun nicht ruiniert wurde, daß es aushielt, abermals fünfundzwanzig Jahre lang, daß es immer da war, jeden Tag, bei fast jeder neuen Arbeit und auf die Dauer, dies läßt sich nicht so einfach mit der glücklichen Naturanlage erklären. Hierzu gehört Weisheit. Es sind über den jungen Künstler Erkenntnisse ganz neuer Art hereingebrochen, Erkenntnisse, die halb im ästhetischen, halb im kunsttechnischen Gebiete liegen.

So merkwürdig es klingt, es ist doch Tatsache: Italien hat Gauls Kunst ganz frei gemacht. Im Jahre 1896 war er Gehilfe und Mitarbeiter bei Reinhold Begas am Kaiser-Wilhelm-Denkmal vor dem Schloß in Berlin geworden. Begas hatte, von Peter Breuer aufmerksam gemacht, das Talent des jungen Mannes erkannt, sich aber über dessen technisches Können falschen, d. h. viel zu niedrigen Vorstellungen hingegeben. Gaul modellierte nun für den Sockel des Denkmals die Löwen mit den Trophäen, und Begas und die ganze übrige Kunstwelt waren erstaunt über die junge Meisterschaft. Der Erfolg des Schülers war fast noch größer als der des Meisters selber, und er hätte es schnell zu Ruhm und Ansehen bringen können, wenn er bei dieser Art geblieben

wäre. In Berlin war damals Bedarf an derartiger Plastik. Aber Gaul wollte nicht. Er verdiente sich durch einen Preis der Paul-Schultze-Stiftung schnell noch etwas Geld hinzu, so daß es zu einer Italienfahrt reichte: dann ging er nach Florenz und Rom. Hier vergaß er Paul Meyerheim und Reinhold Begas und alles, was dazu gehört, ging in den Städten herum und besah sich die Galerien, Renaissance und Antike, gute wie schlechte, begriff instinktiv, was Monumentalität ist, und besann sich auf sich selber. Und nun kommt der psychologische Moment: in Rom geriet er in den Kreis von Adolf Hildebrand und Louis Tuaillon. Was er, wenn er sich auf seine eigene Natur verließ, schon immer empfunden hatte, was er vor den monumentalen Werken der Alten auf seiner Reise mit der italienischen Luft in die Poren seiner künstlerischen Epidermis eingesogen hatte, ward hier in einem Kreise auch theoretisch schöpferischer Künstler erörtert und immer wieder neu formuliert: „Das Problem der Form", wie es schriftlich dann in Adolf Hildebrands Buch niedergelegt ist. Was „Daseinsform" und „Wirkungsform" voneinander unterscheidet; was Klärung der Formeneindrücke bedeutet, was „Funktionsmerkmale" sind, und weshalb und in welchem Sinne alle Wahrnehmungen erst zu Vorstellungen geworden sein müssen, wenn sie dem Bildner taugen sollen — alle diese Geheimnisse, die letzten Endes auf den großen, vom wahren Geiste der Antike inspirierten Weisen Hans von Marées zurückgehen, wurden in diesem Kreise der Deutsch-Römer entschleiert; oder wenn nicht gerade immer entschleiert, so doch, was am Ende noch wertvoller ist, als führende Probleme des künstlerischen Schaffens fühlbar gemacht.

Hier fand nun Gaul seine wahre, eigentliche Lehre, und von hier aus tat er den Schritt zum Stil. Ging er durch die

Säle des Vatikans, in denen die hellenistisch-römische Tierplastik versammelt ist, so bewunderte er wohl das technische Können und die Fülle von Beobachtungen, über welche diese alten Leute verfügten; er notierte aber auch, daß es Irrwege der Plastik nicht erst in neuerer Kulturlosigkeit gab, sondern daß es sie auch in den Zeiten der Antike schon gelegentlich gegeben hatte. Erst, wenn er dann ägyptische und etruskische und archaisch-griechische Dinge ansah, wußte er, wie man der Natur gegenübertreten müsse, um ihr zu dienen und über sie zu herrschen im selben Atemzuge. Dies alles paßte so genau zu den Lehren vom Problem der Form, daß sie doch wohl am Ende richtig und dauernd gültig sein mußten.

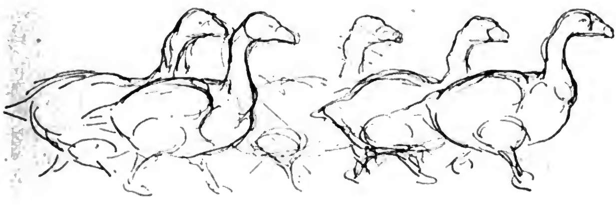
Indessen, die Lehre wurde auch anderen zuteil. Hildebrand selbst und Tuaillon wurden mit diesen Geheimnissen groß und immer größer und reinigten die deutsche Plastik von der Verlotterung und Entartung, in der sie sich seit einem Menschenalter befand; und ihre weitere Schule führte die deutsche Bildhauerkunst zu einem Niveau von einer Höhe des Brauchbaren und Anständigen, wie wir es seit Rauchs klassizistischen Zeiten nicht mehr erlebt hatten. Gegen eine Tierfigur, gegen ein bronzenes Reh, das man im Garten vor einer Hauswand aufstellen kann, beispielsweise von Theodor Georgii, läßt sich nichts sagen, und das ist kein kleiner Gewinn aus jener florentinisch-römischen Lehre.

Aber das alles hat mit August Gaul ja nichts zu tun. Das Große an ihm ist, daß man bei ihm und vielleicht bei ihm als einzigen die Lehre nicht merkt. Man kann vor seinen Tieren stehen, selbst vor seinen Löwen, und denkt gar nicht an Hans von Marées oder Hildebrand oder Tuaillon.

Er hat die Lehre so gründlich auf den ersten Blick verstanden, daß er sie ganz in Grund und Boden gearbeitet hatte, ehe er wieder anfing mit dem eigenen Schaffen. Das Marmorrelief der römischen Ziegen, das der Archäologe Georg Treu für das Skulpturen-Museum in Dresden erwarb, blieb das einzige handgreifliche Exempel auf Hildebrands antikische Forderung nach der Parallelität der Reliefebenen. Schon die Bronzegruppe der beiden gelagerten römischen Ziegen existierte ohne Rezept.

Daß man bei Gaul die Lehre so wenig oder gar nicht spürt, mag vornehmlich an der Eigenart seines Stoffgebiets liegen. Das Tier war für ihn, was für Degas die Balletteuse war: Neuland. Hier hatte noch keine seit der Antike und der Renaissance herrschende Tradition den spätgeborenen Künstlern Zwangsvorstellungen vermittelt und noch keine Konvention geschaffen, der man irgendwie, ganz gleich ob folgsam oder gegnerisch, verhaftet blieb. Eine Menschengestalt, die ein von Hans von Marées begeisterter Bildhauer schafft, sieht doch immer ein wenig wie eine Figur von Polyklet aus, und wenn derselbe Bildhauer ein Pferd aufbaut, so denkt man, und sei es in Glück und Begeisterung, doch immer ein wenig an den Parthenonfries und wie die Pferde dort wohl aussehen würden, wenn sie Freiplastik wären. Bei einem laufenden Strauß und einem hockenden Bären dagegen versagen die aus der Kunstgeschichte stammenden Vergleichsmomente, niemand weiß, wie die Antike das gemacht hat oder gemacht hätte, und jene ägyptische Katze oder jener ägyptische Schakal blieb in den weitesten Kreisen unbekannt; dergleichen Dinge wie ägyptische Skulptur galten bis vorgestern noch an allen Akademien als exotische, wenn nicht gar primitiv-unbeholfene Sondergattung.

So hatte der Zeichner aus dem Zoologischen Garten tatsächlich Neuland vor sich, und nun eroberte er sich mit seinem wahrhaft unersättlichen Beobachtungsdrang und seiner Liebe zu seinem Gegenstande seine neue Welt. Das Stilgefühl, das er in sich geläutert hatte, sprach dabei immer nur im stillen wie etwas Selbstverständliches mit. Da er keinen „Stil" machen wollte — was die andern, die mit bekannteren Themen, wie „Mensch" und „Pferd", arbeiteten und sich immer mit Proportionslehren herumschlugen, doch mehr oder minder machen m u ß t e n —, sondern Lebendigkeit und Natürlichkeit, blieb seine Arbeit fast immer unangekränkelt von Stilismus und äußerlich hereingenommener Architektonik. Er hat soviel mit der Neuheit und Unbekanntheit der Erscheinung zu tun, daß er froh ist, die Formen so einfach wie möglich nehmen zu können, um in ihnen alles, was er an lebenswichtigen Punkten beobachtet hat, unterzubringen. Der Reichtum seiner Augenerlebnisse vor dem Tier verlangt gebieterisch nach einer ordnenden Gesamtform. Was den andern Künstlern der „klassische Formenschatz" bedeutet, ist für ihn sein persönlichstes Gedächtnis. Plastische Beobachtungen und lehrbare Erfahrungen liegen auf seinem Gebiete nicht in großer Menge vor. Daher muß er sie sich erst selber ver-



schaffen. Tut er es, dann fragt es sich nur, ob er innerlich soviel Stilgefühl besitzt, daß er die Beobachtungen von vornherein gleich in eine von allen Seiten gültige Form umdenken kann. Wenn ja, so ist es auch gleich schöpferische Kunst ersten Ranges. Wenn nicht, so ist er rettungslos gescheitert. Ein Kompromiß, ein Halb und Halb gibt es bei derart neuen Stoffen nicht. So verlockend und so beglückend sie zunächst auch sein mögen, plötzlich kommt doch immer der Augenblick, wo Schlafwandelei vonnöten wird und man erst nachher merkt, über welchen Bodensee man eigentlich geritten ist.

Vor vielen der drohenden Gefahren bewahrte ihn sein angeborenes und anerzogenes Handwerkertum und sein Gefühl für das Material, in dem er arbeitet. Wenn vor seinem geistigen Auge sich der Löwe aufrichtet, als Erinnerungsbild, wenn er die Formen sieht, in denen sich sein entscheidendes Wesen ausdrückt, dann denkt er immer heimlich auch gleich an das Material, an die Stellen, wo die höchsten Lichter auf der Bronze sitzen müssen, an den Grad, bis zu dem Bronze Bronze bleiben soll; oder an die Kantigkeit des Steins, mit der gewisse Kantigkeiten am Maul oder an der Unterseite der Pranken am besten auszudrücken sind. Er weiß, als gelernter Steinmetzensohn und als erfahrener Bronzeziseleur, immer genau, was möglich ist, wenn er mit der Oberflächenbehandlung den großen Gesamtausdruck der Form unterstützen will. Auch hier zeichnet ihn ein untrügliches und unfehlbares Distanzgefühl aus, und auch hier hat er plastisch vollkommen neue Werte entdeckt.

Die Oberfläche beim Tierkörper ist ja etwas ganz anderes, etwas für die Form viel Wichtigeres als beim Menschenkörper. Die menschliche Figur wird in ihrer Gestalt nicht

oder so gut wie gar nicht mitbestimmt durch den stofflichen Charakter der Epidermis. Sie ist dünn und immer gleichmäßig. Für das Abrollen des Volumens sowohl wie für die Führung der Silhouette spielt sie keine Rolle. Beim Tier dagegen beruht mindestens die Hälfte des plastischen Eindrucks immer auf der Oberfläche. Das Fell einer Katze ist stofflich etwas anderes als das Fell einer Löwin, trotzdem die beiden doch Verwandte sind. Was vollends bei Schafen und Ziegen, bei Gänsen und Eulen, Straußen, Pelikanen und Enten an plastischer Masse alles zwischen Oberfläche und Skelett sitzt, ist für Laien nicht gut auszudenken, für den Bildner indessen eine Fülle von formalem Gedankenreichtum. Denn es kommt nun darauf an, nicht den stofflichen Charakter der Oberfläche täuschend nachzuahmen, bei einem Perlhuhn etwa das Gefieder mit verschiedenfarbig oxydiertem Silber anzudeuten; selbstverständlich nicht darauf. Sondern darauf, der Bronze so viel innere Modellierung zu geben, daß sie die Form einer Ente, das Gedrungene ihres Umrisses und das Dicke ihres Gefieders charakteristisch betont; zugleich aber ihr soviel oder sowenig Detail einzugravieren, daß man gerade das Steife und Glatte der Federn noch zu sehen meint, die stramme Kurve der Linie und das Elastische der gebogenen Fläche: daß man aber keinen Augenblick die Illusion verliert, dies sei noch Bronze. Was die Formphantasie an Funktionsmerkmalen herausarbeitet, muß sich mit den tastenden Beobachtungen des Oberflächengefühls vermählen, ausdrucksvoll und sinnenfällig für den Laien, materialgerecht für den Künstler. Ganz wird man nie trennen können, welche Empfindung im Akt des Schaffens dominiert, die für den Bau oder die für die Oberfläche; welche eher da war; welche dem Künstler mehr Freude machte. Man muß

zufrieden sein, wenn man fühlt, daß diese Empfindungen unlöslich ineinander verzahnt waren, und daß der Handwerker immer eine durch die andere auflöste. Dies kann nur einer, der im Material und vom Material aus denkt. Wer immer nur im Ton formt und alles andere den Gießern oder Steinmetzen überläßt, wird nie diese Sicherheit des Stils besitzen, wie Gaul mit seinem guten Sinn für das Mögliche, für das aus dem Sondercharakter des Materials heraus Vernünftige. Als er aus einem Block harten Marmors heraus seine liegende Löwin meißelte, Zoll für Zoll jedes Stück eigenhändig aus dem Stein herausschlug, tat er dies nicht aus Eigensinn und Rekordsucht. Er wußte vielmehr, daß seine Vorstellung einer liegenden Löwin bis ins Letzte durch das harte Material hindurchgefühlt werden müsse, und daß die Weichheit, das in den Massen Aufgelöste dieser Körperlichkeit stofflich eine ganz bestimmte Distanz erforderte, deren Grad er keinem auch noch so verständnisvollen Abbozzatore hätte mitteilen können, weil dieser Grad ihm selber ja erst bei der fortschreitenden Arbeit instinktiv immer bewußter wurde. Das Tier wirkt im Leben in der Ruhe so weich, so wenig straff, die gelagerten Massen so schlaff, daß, wer die riesige innere Spannung dieses Tierorganismus kennt, das Gegengewicht vom Material her braucht. Richtig meistern kann das Material aber nur, wer imstande ist, sich während der jahrelangen Galeerensklavenarbeit die Improvisation, das Erlebnis, jeden Morgen von neuem wieder vor die Sinne zu stellen. Fritz Stahl sah einmal mit an, wie der Bronzeguß der Eule, wenn er Meister Noacks Gießerei in Friedenau verläßt, nichts weiter ist als ein formloser Klumpen Bronze. Wie dann aber Gaul über diesen Klumpen gehämmerte Kerben verteilt, ganz grob und scheinbar roh, und

wie unter diesen Schlägen erst die Oberfläche langsam sich zu beleben beginnt, und wie nach und nach dann, nur durch diese aus der Intuition geborenen Retouchen, der ganze Klumpen suggestive und überzeugende künstlerische Form annimmt.

Man muß vor jedem Werk Gauls versuchen, sich diesen Vorgang, rückwärts schreitend, vor die Phantasie zu stellen. Dann schaut man hinein in einen Winkel seiner nicht unbeträchtlichen Geheimnisse und belauscht ihn bei seiner aus Phantasie und Nüchternheit, aus Leidenschaft und Geduld, aus Idee und Technik so seltsam gemischten Arbeit. Nun versteht man, was er will und was es mit dem Problem der Form bei ihm auf sich hat. Für seine Tiere eine Form finden, die als Masse von allen Seiten gleichmäßig voll und rund aussieht, die als Oberflächenbehandlung die Stofflichkeit nur suggeriert, und die als Linie charakteristisch und erschöpfend wirkt, summarischer, akzentuierter als der Einzelfall in der Natur je könnte — dies ist seine eigentliche bildnerische Aufgabe. Sie beginnt dort, wo Beobachtung und Empfindung, wo Auffassung und intime Kenntnis des Tieres durch angestrengte Phantasiearbeit zu selbstverständlichen Elementen geworden sind.

Gauls Auffassung ist unpathetisch in einem auch für den Laien auffallenden Grade. Da er im Tier nicht das eigentlich Psychologische, nicht das sogenannt „Interessante", das heißt nicht das Menschenähnliche sucht, sondern gerade und erst recht das Animalische, braucht er sein von Haus aus ruhiges Temperament nicht zu irgendwelchen Gewaltakten anzustrengen, sondern er begnügt sich damit, seine Tiere im Stande der Ruhe anzuschauen; was er von ihnen will, Form und Rhythmus, Linie und Bewegung, geben sie auch so her. Erregte Dinge, wie die kämpfenden Auerochsen oder der laufende Strauß, kommen selten und, wie es bisher scheint, nur ausnahmsweise vor. Im allgemeinen liegen und stehen seine Tiere so herum, manchmal spielen sie oder ziehen gemächlich ihres Weges, nüchtern und alltäglich, undramatisch und unromantisch. Hierdurch, durch diese stille Tiergarten-Auffassung,

unterscheidet sich Gaul im Grunde von dem großen Tierbildner Frankreichs, von Barye, mit dem man ihn sonst, was schöpferische Kraft, was intime Kenntnis seiner Helden, was technisches Gefühl und handwerkliches Denken anbetrifft, wohl vergleichen könnte. Barye liebte die Tierseele im Aufruhr, in einem Zustand, dem man menschlich heroische Empfindungen oder Delacroix' Pathos unterlegen kann. Gaul weiß von solchen Freuden nichts und will von ihnen nichts wissen. Ausnahmeformen und Höchstspannungen sucht er so wenig, daß man sich von ihm noch nicht einmal einen brüllenden Löwen vorstellen kann. Ein brüllender Löwe ist für Gaul zu sehr außer sich, als daß er ihn noch als typisch löwenhaft empfände. Ganz abgesehen davon, daß der aufgerissene Rachen ihm plastisch unangenehm wäre als eine quälende, jenseits alles Gleichgewichts befindliche Grimasse. Er kann am meisten und am schönsten über die Tiere aussagen, wenn sie ihren Schwerpunkt unter ihren Füßen haben. Das ist nun einmal sein ruhiges, maßvolles Temperament, und diese Ruhe verhindert ja den Reichtum der Gestaltung keinesfalls. Man möchte vielmehr behaupten, daß Gaul nur infolge seiner ruhigen Grundauffassung am Ende doch so reichen Rhythmus an Bewegung entfalten konnte. Ein Strauß ist in natura etwas Widerwärtiges, ein entsetzliches Tier, eine unfertige, irgendwie nicht fertig gewordene, eine irgendwann in der vorletzten Korrektur der Tierschöpfung steckengebliebene Sache. Aber der stehende Strauß, den Gaul modellierte, schiebt seinen viel zu langen Hals so vorsichtig und gleichmäßig nach vorn, so rhythmisch fein bewegt, sein Gefieder liegt so locker und die üblen Beine kontrastieren mit dieser Auflockerung so straff und schlagend, daß man beinahe auf den Gedanken kommt, eine Straußenfarm in Wirklichkeit müsse einen harmonischen

Anblick bieten. So jenseits alles stofflich Bedingten meisterte Gaul die Formen, so sehr veredelte er die Linien und bereicherte er die Kontraste, der Natur wohlwollend nachhelfend. Es braucht einen hiernach nicht zu wundern, wenn er eines Tages aus etwas so Lächerlichem und formal so Unreinem wie einem Kängeruh immer noch etwas Schönes machen würde, oder gar aus der verpfuschten Riesin, der Giraffe. Hat er doch auch aus dem laufenden Strauß eine prachtvolle Stakkato-Harmonie geschaffen, in der alles, Linie und Silhouette, Masse und Unterbrechung, plastisches Volumen und aufgelockerte Oberfläche wie aus einem Atem erscheint.

Gauls Rhythmus ist im allgemeinen ruhig, dergleichen lebhaftes Springen wie hier ist, wie gesagt, ein Ausnahmefall, wenn auch ein besonders wertvoller Ausnahmefall, wertvoll dadurch, daß er nicht nur zeigt, daß Gaul auch dies „kann", sondern daß er in dieser Ausnahme gleich wieder eine Meisterleistung hinstellt. Aber von Natur aus zieht es ihn zu einfachen, natürlichen Darstellungen. Er kann sich mit ihnen begnügen, weil er das Talent hat, auch die einfachste Gesamtform noch mit sprühendem Leben zu erfüllen. Wenn er eine Ente ruhig hinsetzt und sie nur leise den Hals wenden läßt, passiert auf ihrer ganzen Oberfläche soviel zartes Auf und Ab, Vor und Zurück, Hin und Her der Flächenbewegung, der reizvollen Übergänge, der anziehenden Flächenüberschneidungen, daß nirgends eine leere Stelle bleibt und dem Auge immer neue Formensubstanz entgegengehalten wird. Dies und nichts andres ist ja lebendige plastische Behandlung. Wer seine Probleme in solchen Dingen sucht und sieht, braucht nicht immer die vollste Entladung des Organismus, mit angespannten Kräften und ausschweifenden Linien. In seinem ruhig dastehenden Löwen, der nichts weiter tut, als daß er

blickt und die eine Hinterpranke leicht rührt, liegt mehr Majestät und mehr drohender Schrecken als in dem rauschenden Aufwand wilder Bewegungen und starker Kontraste liegen könnte. Denn die Linie wächst und steigt von dem gespannten Schweif aufwärts über den furchtbaren Nacken zu dem riesigen Haupt. Wenn man den Formen nachgeht, fühlt man das Unausweichliche der Kraft, die sie ausdrücken. Gaul hat das Charakteristische des Aufbaues auf die erschöpfende Kurve gebracht, logisch die Verhältnisse immer steigernd. Die anfängliche Weichheit in Hinterpranken und Lenden leugnet er nicht, macht sie aber durch immer stärker werdende Spannung der Oberfläche elastisch. An den Schultern häuft er die Gliederungen der Muskeln, überhöht den Widerrist ein wenig, dämpft die Weichheit der Mähne ganz leise und reckt dann den Kopf heraus, hart, scharf und energisch aus den etwas unbestimmten Massen des Halses vorstoßend. Der Einzelrhythmus folgt dem Rhythmus der Gesamtsilhouette. Man merkt kaum das Spiel der wichtigen Akzente. Gaul setzt die Akzente immer nur mit vorsichtiger Hand. Selten, daß bei einem Löwen der gefährliche Schulterknochen herausragt aus der plastischen Masse, oder daß man unter dem Fell die Rippen spürt. Er braucht nur die harmlosen Funktionsmerkmale, um zu sagen, was er plastisch meint. Er weiß, daß die Kraft und die Gewalt des Organismus nicht hier und da liegt und auch nicht hier oder da, sondern ein wenig überall; und daß man daher das Ganze der Formenverhältnisse und Beziehungen ahnend verstehen und diskret, ökonomisch, in Betrieb setzen muß. Gerade durch das Unpathetische, durch das aus der nüchternen, still belauschenden Beobachtung Gewonnene hat auch sein Adler die wahre Größe.

Doch es ist nun nicht so, daß Gaul im Tier überall nur das Große sähe. Er findet es nur da, wo es sich von selber bietet. Gefühlvoll überläßt er sich dem Reize der Tierseele in allen ihren Äußerungen, und ohne mit Oberländer zu rivalisieren, ist er Psychologe und Humorist genug, um auch manchmal das Komische der Tiere zum Orgelpunkte seiner Phantasie zu machen. Affen, Schimpansen und Orang-Utans vermeidet er schon längst. Man könnte an Bekannte aus dem Menschenreich erinnert werden. Vor seinen Pinguinen versucht man, sobald man weiß, daß es Pinguine sind, vergebens, sich an irgend etwas aus Anatole Frances Inselsatire zu erinnern, und wenn er Möwen machen würde, sähen sie gewiß nicht so aus, als ob sie, mit Palmström, „alle Emma hießen". Aber das animalisch Drollige der neugeborenen, noch nicht einmal katzenhaften, sondern vorerst nur noch jungehundehaften Löwen hat ihm ein fröhliches



Lachen abgelockt, ebenso wie der Trott der Gänse und das betuliche Geschlenker des Esels. Und was er von seinem großen Liebling, dem Bären, erlauscht hat, bedeutet heute schon ein unverlierbares Stück deutscher Kunstheiterkeit.

Bei einem Bildner, der vor der Wirklichkeit immer nur zeichnet und nicht knetet, der beim Arbeiten aus dem Kopfe arbeitet und nur aus der Vorstellung heraus schafft, der also das Tier so genau kennt und seinen Sinn für das Charakteristische so scharf und dabei so spielend leicht entwickelte, mußte ganz wie von selber der Sinn auch für das Groteske schon früh wach werden. Die Gruppe der spielenden Bären, übrigens als Gruppenkomposition von seltener Reife des Wurfes, enthüllt dieses Groteske restlos. Wer vor dieser Gruppe nie gelächelt hat, entbehrt des Sinnes für Tiere, des Sinnes für Humor und des Sinnes für Kunst im gleichen Maße. Aber die Gruppe enthüllt dies Groteske unaufdringlich. Man sollte doch meinen, wenn man die Komik, die Anekdote, einmal ausgeschöpft habe, brauche man das Stück, wie ein mittelmäßiges Genrebild, nie wieder anzusehen. Man schaut es aber doch immer wieder an. Das kommt: das Groteske blieb nicht im Gegenstande stecken, sondern wurde Form, und wenn man imstande ist, sich die Formenwerte dieser beiden Körper einmal in Linie und Fläche umzudenken, sie sich als Graphik vorzustellen, so landet man plötzlich in der Sphäre Daumiers. Es kann kein Zufall sein, daß Gaul sich die grotesken Wirkungen für das Kleinformat aufbewahrt, daß er sie in seinen Großplastiken taktvoll vermeidet. In Lebensgröße müßten diese beiden spielenden Bären überscharf und grimassenhaft scheinen. Daß sie im Kleinformat noch nicht einmal genremäßig wirken, beruht darauf, daß Gaul oft auch in Kleinbronzen monumental empfindet.

Was Monumentalität bei diesem Künstler heißt, ward schon an verschiedenen Stellen dieser Betrachtung angedeutet: das große, zusammenfassende In-die-Natur-Sehen; das Gestalten streng und logisch nach formalen Gesichtspunkten, nach Funktionsmerkmalen und höherer Ordnung; das vorstellungsmäßige Schaffen auf Allseitigkeit, das nur dann zufrieden ist, wenn eine Plastik von allen Seiten gleichmäßig rund und ausdrucksvoll wirkt. Und das Innehalten einer bestimmten Distanz zwischen Idee und Material. Alles dies gehört dazu. Aber außerdem gehört noch etwas dazu, was bei Kleinskulptur besonders lebenswichtig wird: die Einheitlichkeit der Handschrift. Sieht man sich diese Gruppe der spielenden Bären an, so wird man, sofern man gelernt hat, über den Gegenstand hinwegzusehen und nur Formverhältnisse aufzufassen, die Beobachtung machen, daß man es hier mit einem System von lauter ovalen Formmotiven zu tun hat. Wo ein Knochen unter der Haut fühlbar wird, wo man eine Muskellage sieht, wo ein Schenkel isoliert wird, ein Widerrist heraustritt oder der Schwung der Silhouette ansetzt — überall kann man den Formenverlauf reduzieren auf die geometrische Urform des Ovals. Und der Verlauf der eingehämmerten Kerben, die den Pelz suggerieren, macht diese Linie mit. Dieses Innehalten des führenden Formmotivs, diese gefühlsmäßig gefundene Abstraktion, die man fast überall in Gauls Werken wiederfindet, gibt uns das Recht, auch vor seiner Kleinplastik das Beiwort monumental zu gebrauchen. Man könnte sich seine wundervolle Bibergruppe, vielleicht das Geisterhafteste, was je aus seinen Händen hervorging, ohne Gewaltsamkeiten der Phantasie in riesige Dimensionen übersetzt denken, als plastischen Mittelpunkt einer Platzanlage etwa. Und nirgends würde eine leere Stelle, eine tote

Ecke oder ein formloses Loch sichtbar werden, sie würde nichts an Fertigkeit verlieren. —

Gauls Ideen haben bisweilen um Denkmalsaufgaben, um Monumentalität in großer Dimension, gekreist. Für die Stadt Charlottenburg gewann er mit seinem Entwurf eines Elefantenbrunnens eine Konkurrenz für ein Denkmal, das auf dem Steinplatz, gegenüber der Kunstakademie, aufgestellt werden sollte. An den Entwürfen hierzu sah man, wieviel Raumphantasie in Gaul schlummert. Die Figur des wassertrompetenden Tieres hätte mit einem Ruck die Häuserfronten des Platzes zusammengerissen, Raum und Plastik schienen mit unfehlbarem Instinkt in Proportion gebracht; für Belebung des Aufbaus und Verbindung mit dem Platze sowie für Steigerung des Maßstabes hätten die Gruppen der Pelikane gesorgt, die am Brunnenrande hocken sollten. Das Denkmal wäre ein Meisterwerk geworden. Nicht nur wegen der Plastik. Man kennt die Pelikane in kleiner Ausführung, und man kennt Gauls Elephanten. Auch aus diesem Tier, diesem Überbleibsel aus uralten, vereisten und formlosen Welten, diesem kaum gegliederten, zu großen und für seine Größe in den Massen viel zu weichen Geschöpf, schuf seine Phantasie plastische Formen von berückender Strenge und anziehendem Reichtum. Aber auch abgesehen von der Plastik und der Architektur, rein als Brunnen, wäre es ein Meisterwerk geworden. Da erschien endlich einmal ein Bildhauer, der mit dem Elemente des Wassers etwas Künstlerisches anzufangen wußte, fast etwas Plastisches; der die Massen des Wassers so zu leiten und zu verteilen, so zusammenzuhalten und so zu zerstreuen verstand, daß sie das Geformte, Feste wie mit einem funkelnden Schmuck überziehen, ohne dabei auch nur die geringste plastische Form zu schädigen —

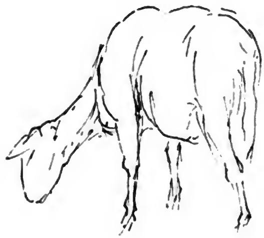
kurz so, daß man sieht: hier ist endlich einmal einer in Rom gewesen, der die römischen Brunnen, die von Bernini und den an der spanischen Treppe und den herrlichen versteckten halb florentinischen, den mit den Schildkröten, begriffen hat. Jedoch das Denkmal wurde nicht ausgeführt. Berlin und Deutschland aber sind an monumentalen, phantasievollen, gut gearbeiteten Denkmälern und Brunnen nicht reich genug, als daß man auch nur auf einen verzichten könnte. Was August Gaul als Brunnenkünstler praktisch kann, sieht man an dem ausgezeichneten Entenbrunnen in Charlottenburg an der Hardenbergstraße. Daß er als Architekt künstlerisch Bedeutsames vermag, zeigt die Gestaltung des Klöpper-Hauses in Hamburg, für das er ja nicht nur den plastischen Schmuck, die prachtvollen Schafgruppen aus Bronze, die Schweine und die Elefanten aus Stein schuf, sondern auch die Fassade entwarf, die in ihrer gewiß doch baumeisterlich hervorragenden Nachbarschaft der Mönckebergstraße immer noch auffällt durch den höheren Grad künstlerischer Intimität und hierdurch bei aller Strenge der Gliederung doch noch etwas Gefühltes vor den übrigen Architektenleistungen voraus hat. Gauls Begabung verlangt heute förmlich nach monumentalen Aufgaben.

August Gaul, der jetzt fünfzig Jahre alt ward, gehört zu den unbestrittenen Trägern deutschen Ruhmes in der Kunst. Er ist seit zwanzig Jahren berühmt, fast so berühmt, wie seine Werke, die sich ohne Sturm und fast ohne Kampf die Sympathie der Zeitgenossen, und nicht nur der kunstbewanderten, erobern konnten und ihren Platz in der ersten Reihe der deutschen Plastik in aller Selbstverständlichkeit einnahmen. Seine Bären, seine Enten und seine Löwen, heute vielleicht etwas allzu summarisch als „allerbeste Tierplastik" empfunden,

werden noch am Leben sein, wenn der Ruhm unserer gefeierten Monumentalplastiker von Beruf dem Zerstörungsprozeß der Kunstgeschichte dereinst anfängt nachzugeben. Auf der großen Turiner Ausstellung im Jahre 1902 bekam plötzlich ein Saal im Volksmunde den Namen „Sala della lionessa", Saal der Löwin. Es war der Saal der deutschen Abteilung, in dessen Mitte des damals eben dreißigjährigen August Gaul bronzene Löwin stand. Die Italiener, auf dem Gebiete moderner Plastik im allgemeinen, als Publikum, mindestens ebenso verdorben wie die Berliner der gleichen Zeit, also Leute, die für die Schätzung modern naturalistischer Barockfanfaren von Haus aus viel mehr Sinn hatten als für die feine und stolze Schlichtheit dieser so durch und durch unpathetischen Kunst, begriffen trotzdem doch ganz naiv und mit einem Schlage die seltene Stilgröße dieses Mannes. — Seither hat er nicht aufgehört, berühmt zu sein und zu bleiben. Auch Nachahmer erstanden ihm. Glücklicherweise. Denn nun sehen auch die von Haus aus Undankbaren, eben durch die Werke dieser Nachahmer, wie groß diese Einfachheit, wie charaktervoll und stolz diese Linie, wie leidenschaftlich im letzten Grunde diese scheinbar so still beherrschte Anschauung ist.

Innerlich ist die Aufwärtsentwicklung dieser Kunst noch im Wachsen begriffen. Stetig schritt diese Kunst fort, fast ohne daß man es merkte; denn fertig war sie von Anfang an. Aber sie schritt fort zu immer größeren Aufgaben. Doch kommt auch auf dieser Bahn der Augenblick, wo die ganz große Aufgabe von außen her gestellt werden muß, wo die Kraft sich nicht immer wieder aus sich selber erzeugt, sondern Entgegenkommen wie Widerstände braucht. An dem Tage, wo der Fünfzigjährige das glückliche reiche Schaffen aus drei Jahrzehnten überschaut, mag er sich mit Recht fragen, ob er

sich nicht am Ende diese Aufgabe verdient hat. Denn nicht nur Gärten und Häuser, Villen und Museen sind für den Monumentalplastiker da, sondern Städte und freie Plätze.



Plastik



Pelikane / Bronze / 1897



Römische Ziegen / Bronze / 1898



Stehender Bär / Bronze / 1900



Kondor / Bronze / 1901



Katze / Bronze / 1901



Löwin / Bronze / 1901



Gänse / Bronze / 1902



Schafe / Bronze / 1902



Wisent / Bronze / 1902



Kämpfende Wisente / Skizze / 1902



Fischotter / Bronze / 1903



Junge Bären / Bronze / 1904



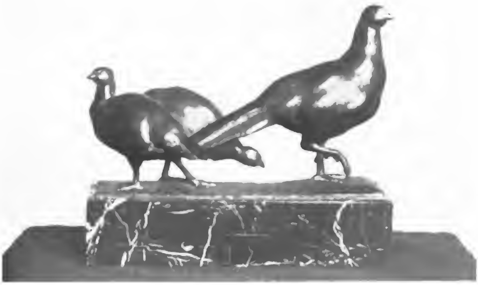
Bär auf der Kugel / Bronze / 1904



Adler / Bronze / 1905



Bibergruppe / Bronze / 1908



Fasanen / Bronze / 1908



Brunnen mit Fischotter / Römischer Travertin und Bronze / 1909



Fischotter / Brunnenfigur, Bronze / 1909



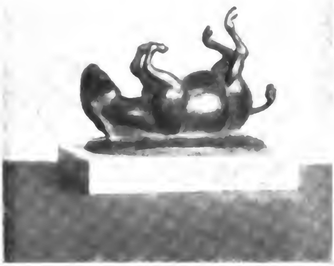
Löwin, klein / Bronze / 1911



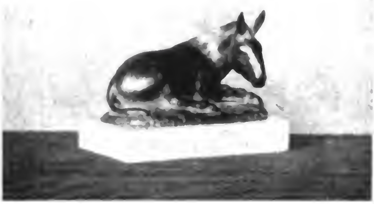
Ente / Bronze / 1911



Erpel / Bronze / 1911



Sich wälzender Esel / Bronze / 1911



Liegender Esel / Bronze / 1911



Gehender Esel / Bronze / 1911



Trabender Esel / Bronze / 1911



Grasender Esel / Bronze / 1911



Pinguine / Bronze / 1912



Laufende Schweine / Bronze / 1913



Eselreiter, klein / Bronze / 1913



Eselreiter, groß / Bronze / 1913



Liegender Panther / Stein / 1913



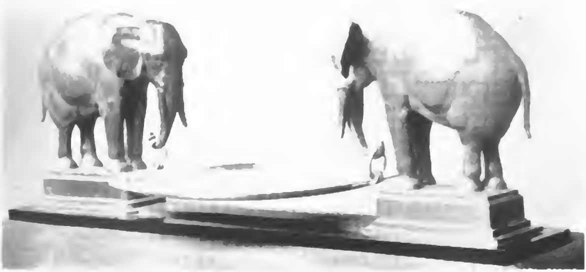
Schafgruppe/Bronze/1913



Schafgruppe/Bronze/1913



Merkur / Bronze / 1913



Elefanten, eine Schale tragend/Bronze und Silber/1913



Kämpfende Widder / Bronze / 1914



Laufende Bären / Bronze / 1915



Pinguine / Bronze / 1916



Stehender Bär / Bronze / 1917



Sitzender Bär / Stein / 1917